

シャルル・デュランと仮面

——東西の文化圏とその先を目指して——

内 田 智 子

1. デュランの仮面と日本

20世紀フランスで活躍した演出家シャルル・デュラン（1885–1949）は、当時ヨーロッパの演劇でほとんど使われることがなくなった、仮面を重視した活動を行っていた。その使用は上演作品における小道具としての登場のみならず、アトリエ座の研修生たちに対するレッスンのための着用まで、多岐に及んでいる。これは彼の演劇活動の特色であると同時に、かつてはギリシア悲劇のようにつけることが当然であったはずの仮面の使用が、ヨーロッパ演劇の中でどれほど頻繁でなくなってしまったかを印象付ける行為であると考えられる。

またこのことは我々日本人にとって重大な意味を持つ。なぜなら20世紀初頭、パリに集まっていた複数の日本人とデュランには交流があり、特に彼は仮面と人形の使用、またそれらが俳優の身体に及ぼす効果について、日本人から多大な影響を受けたことを明らかにしているからだ⁽¹⁾。「わたしはつねづね古い日本の演劇の原理に興味を持っていた。日本の古い演劇にわたしは多くを負っているとさえいいたい。⁽²⁾」とまで彼は述べている。また「彼らは人形劇と仮面劇とに多くを負っており、この劇芸術の高度の形式が彼らに深い痕跡を残している」とした上で、「どうして俳優は＜仮面＞を捨て、あるいはまただんだんと仮面を顔に描かなくなったのか？⁽³⁾」と、西洋演劇における仮面使用の衰退を嘆いている。

日本の俳優はひじょうに緻密な写実から出発し、真実への要求によって統合に到達している。わたしたちにあっては、＜様式化＞という言葉はすぐに寒々とした審美主義とか、生気がなくて弱々しい韻律学といったものを思い起こさせる。ところが彼らにあっては、様式化は直接、雄弁で、現実そのもの以上に表情に富んでいる⁽⁴⁾。

ここで言われる日本の俳優たちというのは、貞奴たち一行のことであると、この記述の日本語翻訳者は注を付しているが⁽⁵⁾、その根拠は明示されておらず、

原典にも特に注記がないため、その真偽を知ることは難しい。一方で、デュランがアトリエ座で活躍した当時、パリには藤田嗣治や宮田重雄をはじめとした、その後の日本芸術に多大な影響をもたらすことになる日本人が多く滞在しており、互いに交流していたことが知られている。デュランの元では久夫十蘭（本名：阿部正雄）や長岡輝子といった、複数の日本人が直接に演劇を学んでいる。彼が日本の俳優を褒め称え、その技術にまったく新しい発展と可能性を見出していたことは、20世紀初頭のフランスに日本演劇が与えた影響の一つとして、見過ごすことのできない重要性があると思われる。日本の能と切り離すことができない仮面は、民俗学的また呪術的な意味合いの強い道具である。デュランの演出理論と演劇に対する考えを導くことは、ヨーロッパ演劇における仮面の使用を考えることにもつながり、アジアヨーロッパという文化圏の大きな隔たりと、その相互の影響を考える上で大きな意味を持つのではないだろうか。本稿ではデュランの数多くはない記述といくつかの批評から、彼が仮面に見出していた意義と東洋のつながりを考えたい。

2. 仮面への関心―「アンティゴネー」演出にみる効果

デュランが仮面を使用した舞台作品は、ジョルジュ・クルトリーヌ作の『芝地』（1921年初演）、アレクサンドル・アルヌー作『モリアナとギャルヴァン』（同年）といった同時代の作家の作品の舞台演出をはじめ、後年手がけることになるオペラの演出なども含めると、少なくとも8作品以上の多くにわたっている。デュランに久生や長岡が師事していたのは1928年以降のことであるから、彼の仮面そのものへの関心はアトリエ座の設立当初にはすでにあったことになる。この中で、ギリシア悲劇の翻案『アンティゴネー』（1922年）は、むしろ西洋演劇の古典へ回帰するかのような演目に思われるが、ジャン・コクトーによるこの翻案には、デュランが古典演劇への回帰としてではなく、むしろ新たな創造の手段として仮面を用いたことを読み取ることができる。

『アンティゴネー』の初演はアトリエ座の創設間もなくに行われた。コクトー自らがコロスを担当し、ティレシアースはアントナン・アルトー、デュランは演出と同時にクレオーン役として出演している。また主役のアンティゴネーはギリシアのダンサーであったジュニカ・アタナシウが演じたが、彼女はフランス語がほとんどわからなかったので、テキストを一語一語コクトーが教えた。結果として、主役は古代ギリシアの皇女そのものを思わせる大変な臨場感を醸し、成功したという⁽⁶⁾。コクトーは脚本発刊にあたり作品タイトルに続けて「アタナシウ嬢に」と寄せている。

本作はギリシア悲劇の翻案であるが、コクトーが前書きを付している通り、ソフォ

クレスの原作と比較すれば極めて簡略化された短いテキストで構成されている。

ギリシアという国を航空写真に撮る。心を惹かれる企てである。全く新しい美しさがみつかるだろう。

わたしはそうにして『アンティゴネー』を翻訳したいと考えた。鳥瞰することで、表面的な美しさは姿を消し、かわりに別の美しさあらわれてくる。いろいろなものがひとつに寄り集まり、かたまりとなり、影を落とし、峰をなして、思いもよらぬ浮き彫りの効果を生み出すのだ。

わたしの試みは、おそらく、古代の傑作を今日に生かしめる一つの方法であるだろう。あまりにも慣れ親しんできたせいで、われわれは、そうした作品をさほど意識せず鑑賞することになっている。しかし、今わたしはこの高名な作品のはるかな上空を飛翔するのだ。だれもがみな、これを今はじめて聞くかのように思うであろう⁽⁷⁾。

この野心的で示唆に富む前書きは、この翻案の意図を明確に示している。作者はこの有名なギリシア悲劇を「鳥瞰」したいのであり、「別の美しさ」を見せたいと考えている。これはちょうど、デュランが近代の演劇における仮面の使用について、古代への回帰ではなく作品全体を新たに創作することにあたと、その意義に言及していたことと重なる。

またコクトーは、初演のプログラムに「私はソフォクレスの不可欠な線描を示したに過ぎない」と短いコメントを載せている。しかしその作業は文学において、美術館で黒い線描だけで傑作の模写をするのと同じ効果があり、時には色つきの模写より深い独自のアイデアをもたらすのだという。

さらに俳優の台詞まわしについては、次のように指示されている。

話の運びは極端に速いが、役者はせりふを淡々と朗じ、ほとんど身体を動かさない。コロスとそのリーダーは一人の声で代表され、まるで新聞記事でも読み上げるかのように大声で、早口にしゃべる。この声は、装置の中央にある穴から聞こえてくる⁽⁸⁾。

ソフォクレスの『アンティゴネー』について、コクトーは脚本の冒頭にあえて「紀元前440年にアテナイで初演」「この要約版は1922年12月20日にアトリエ座で上演」と添えている。上記の説明の通り、コクトー演じるコロスにはギリシア悲劇で用いられた仮面はなく、彼は舞台装置に隠れて声だけを担当した形である。

また再演で行われた仮面を用いた舞台の装飾について、コクトーは次のような

説明を書き加えている。

1927年の再演では、コロスの穴の周囲を、石膏製の巨大な青年の顔が五つ、とり囲んでいた。役者たちはフェンシングのマスクのように透明の、顔のおうとつのわかるマスクをつけており、さらにその上に、白い真鍮製の奇妙な顔がとりつけてあった。衣装は、手足まで完全に包み込んだ黒いタイツの上につけられた。卑猥な王族たちのカーニバルというか、昆虫の一族というか、そのような印象であった⁽⁹⁾。

動物や虫といった、人間以外の生き物のような動きもまた、デュランが発展させた技術の一つであった。彼はアトリエ座の学校で特に即興としてこうした動きを取り入れ、また1928年の『鳥』ではこうした動きの訓練が非常に功を奏したと言われている。『鳥』の舞台にも俳優は仮面と半仮面をつけて登場し、うつろいやすい人物像を表現した。

『アンティゴネー』では衣装はガブリエル・シャネル、装置はピカソが担当し、いずれもパリにやって来た若く新進気鋭の芸術家であった。仮面を制作したのはピカソだが、再演にあたってその舞台への登場を提案したのはコクトーだとされている。俳優がつけた仮面はコクトーが描写している通り、フェンシングの面のようなデザインで、金網と綱で構成されていた。これとウールで制作されたシャネルの衣装は「原始的にしてエレガント」「本物らしくはないが、まさに本物⁽¹⁰⁾」と激賞される仕上がりであった。ピカソの装置と合わせてデュランとアトリエ座の一同は大層喜んだ。

一行は舞台装飾としても仮面そのものを大きく取り上げている。とはいえ、本来は仮面をつけていて当然であるはずのコロスは姿さえ見せず、彼がひそむ穴を取り囲む仮面だけが視覚的に強調される。コロスは、元来は合唱隊であるが、一人の俳優（本来の職業は作家であるが）に「縮約」され、アンティゴネーやクレオンの丁々発止の合間に、両者のどちらの立場にも沿いはしない短い台詞を差し挟むといった、まさに文学における黒い線描に、その役どころを納められている。

さらに再演の際に仮面が強調された演出が劇中にある。仮面をつけた口上役（プロローグ）が、開幕の直後と、幕が降りる一段階手前の展開で、誰もいない舞台の上を横切る。このことの意味を汲み取るために、たしかに筋書きはソフォクレスと変わらない、この作品のあらすじを振り返っておこう。

アンティゴネーはテーバイの王族の皇女である。その父は、父殺しと母親を娶ったことを知ったために両目をつぶした、かの有名な悲劇の主人公でもあり、

今は亡きオイディプス王であった。今はオイディプスの兄弟クレオンが政治を執り行い、争い合ったアンティゴネーの兄二人のうち、エテオクレースは英雄として祀り、ポリュネイケースの方は反逆者として遺体を打ち捨ててある。クレオンの命令により、ポリュネイケースの遺体を埋葬したり、その死を嘆き悲しんだりすることは禁止され、命令を破れば死刑に処される。舞台の冒頭から、アンティゴネーはこの禁令を破って兄ポリュネイケースの埋葬を図るつもりであり、妹のイスメーネーにこの計画を打ち明けるが止められる。

アンティゴネーは終始、死者に寄り添う姿勢を貫く。これは「人間が作った法に従うか、神の法に従うか」という、ソフォクレス原作からの問題に真っ向から決着をつける姿勢である。彼女の運命は最初から死に向かっており、特にコクトーの作品において、彼女が決意を翻す余地は、始めからまったく与えられていない。死刑が決定した後唯一、アンティゴネーが自らの決定に思いめぐらし、世を去ることを惜しむ場面があるが、ここも冷徹なほどに簡略化されている。台詞を言いながらアンティゴネーは早足で舞台を歩き回り、その間そこかしこにコロスが非情な言葉を差し挟む。「ご自分でまいた種でしょう。進んで法を犯されたのだ。」「死者を敬うのは結構なこと。だからといって、支配者にそむくのは無謀なことです。その傲慢さがあなたの命とりになったのだ。⁽¹¹⁾」これらの言葉はすべて姿が見えないまま音声だけで発せられ、しかもその出所には仮面だけが五つかかっている。いわば生命を持たない仮面が発する言葉として観客に届けられる。この生命のない言葉は、同じ口で今度はクレオンに対し、アンティゴネーの命を救うように畳みかける。預言者ティレシアースの、クレオンに対する不吉な予兆と忠告を裏付けるのは、生命を持たない、誰でもない仮面である。ついにクレオンが折れ、自らの手でアンティゴネーを助ける命令を出そうと駆け出す。「さあ、さあ、人手にまかせずに。」と促した仮面は、クレオンが退場した舞台で次のように言葉を発する。

あまたの名をもつディオニソスよ。バッコスの巫女たちの街テーバイにまします神よ。星を踊らせて夜を歌わせる神よ。その大いなる足で、あなたの山をぶどうの実のごとく踏みつぶしたまえ。走りたまえ、駆けつけたまえ、われらに力を貸したまえ！ぶどうの酒に酔い痴れし女たちをひきつれ、いざこの場にご来臨あれ⁽¹²⁾！

このとき、再演時での演出では、誰もいない舞台に「生きた彫像のような」仮面のプロローグが横切る。直前のコロスの叫びは、人間たちに降り注ぐ運命そのものに対する直接的な呼びかけである。だが「われら」とはいったい

誰なのか。コロスはアンティゴネーやクレオーンといった人間たちと共にいるが、彼らと同一線上に立つことはない。五つの仮面が表象するこの人間ならざる存在は、たしかに古典悲劇の形式上におけるコロスであるが、それと同時にもとの合唱隊という様式の枠組みを超えた、個人でも集団でもない不特定の存在と化している。デュランが仮面の使用によって目指した「無個性化⁽¹³⁾」は、体の動きを伴わない仮面単独の表象によっても成功したといえる。さらにこの直後、身体を伴ったプロローグの仮面役が舞台を通る。この悲劇は徹頭徹尾、そこで起こる運命を仮面によって支配されている。初演より再演と、練り直された際により強く、仮面の存在が強調されていることもわかる。

3. 仮面とペルソーナ

3-a. デュランのレッスン法

そもそも仮面劇の伝統が失われた20世紀のヨーロッパにおいて、はじめに仮面に着目したのはゴードン・クレイグであると言われ、他に仮面を使用した演出家としてはユージン・オニールが挙げられる。いずれも仮面を神聖視するアジア、アフリカからの影響を受けた創作を行ったが、デュランの場合、演劇のレッスンにおいては、むしろ仮面の本来の意味であるところの「人格」に重きを置いた考えを持っていたことが興味深い。

もともと仮面はラテン語で「ペルソーナ」と表されており、のちに「人格」「人称」といった意味を併せ持つようになった。つまり「仮面」と「人格」とは、語義上の違いはあれども実際は同じ語を用いて表していたことになる。また古代ギリシアにおいては「顔」と「仮面」をともにプロポーションという言葉で表していた。この場合、古代ギリシア人たちが顔と仮面とを区別していなかったわけではないだろうが、「仮面」という語の必要が現れたときに「顔」の語をそれにあてはめたことの意義深さを、鈴木国男は指摘している⁽¹⁴⁾。

一方でフランス語の「仮面」は「マスク」と表され、これはヨーロッパを代表する仮面劇のコンメディア・デッラルテを擁したイタリアにおける「マスケラ」の語と同類にあたる。中世の時代、ヨーロッパにおいて古代のような仮面劇の伝統は廃れ、宗教劇に関しても仮面の使用は認められていなかった。「マスケラ」には呪術的、あるいは悪魔的な意味合いがあることから、こうした仮面劇の衰退はやむを得ないことであったのではないかと鈴木は推察しているが⁽¹⁵⁾、いずれにせよ「仮面」の他に「人格」の意味を持つ「ペルソーナ」はこうして中世の間にその語の意義をすっかり置き去りにされたことになる。

デュランにとって演劇教育は、すでに存在する模範に従うことではなく、生徒

一人ひとりの個性を発揮させ、各々の表現手段を見つけさせることであった。そのためにデュランはレッスンにおいて、即興と、またその際に仮面あるいは半仮面を使用する方法に価値を見出している。これは彼が演技時における俳優の「こわばり⁽¹⁶⁾」を問題視していたためである。「こわばり」はすなわち俳優が＜観客＞を意識し、自分が彼らにどう思われるかを気にすることで発生する、その時々のおどろきから来る動きである。彼は当時の身振りに重きを置いた演劇教育を憂い、俳優の演技が、特定の模範となる俳優の演技を真似するだけに陥ることを危惧していた。

よってここで半仮面を用いた練習方法が登場する。この手法にはデュランの身体感覚とでもいうべき、自我と世界の捉え方を見ることが出来る。生徒に半仮面を着用させて課題に沿った即興の演技を行わせる理由として、「一、生徒に臆病をさせ、緊張をとかせるのに役立つこと」「二、身体全体を使って表現させるたすけとなること⁽¹⁷⁾」という二つの効果を挙げている。彼によれば、個々の人間には二元的な流れが存在しているという。すなわち個人の内部からやってくる流れ（自我の声）と、外部の事物からやってくる流れ（世界の声）の二つである⁽¹⁸⁾。まず基本的な法則として、「表現しようとつとめる前に感じとること⁽¹⁹⁾」を提案している。そこで例えば次のような課題の例がある。

景色を眺め、……

空を飛ぶ鳥の後を追うこと。

草の上に寝て、昆虫を観察すること。

遠くの鐘の音に耳を傾けること。

近づいてくる誰かの足音に耳を傾けること。

言葉がはっきりしない会話にききいること。

心地よい香水の匂いをかぐこと。

朝のすがすがしい空気を吸うこと。

不快な匂いをかぐこと。

手で湯の熱さを感じる。

ざらざらとした布にさわること。

ひじょうに柔い、絹のような布にさわること。

木からもぎとってきた果物を味わうこと。

産地のちがつた葡萄酒を味わうこと。

苦い飲物を飲むこと⁽²⁰⁾。

デュラン自身が「子供っぽい」と評しているとおおり、これらの動きはパントマイムの課題ではなく、個々の俳優の精神に働きかけるための一連の単純な動作である。視覚から聴覚、嗅覚、触覚、味覚へと、不快な感覚も含めて、まずデュランは外にある事物を「感じて」みることを課している。彼はこの単純な課題によって、俳優個人の原始的な感覚を呼び起し、各々が外界の事物を「理解する」ことを、演技の前提にしようとしている。また彼は、自分が行う行為とは無関係に存在している、これら外界との接触を総じて＜世界の声＞と呼んでいる。これが同時に、個人の内部から起こる＜自我の声＞と出会って＜表現＞が生まれるのだという。「だが＜きくこと＞のできる俳優が一体どれほどいるか？」⁽²¹⁾と彼は問うている。初心者は舞台の上を歩くことすらできないのだと言う。デュランが述べるとおり、＜表現＞におけるこれらの行為全体は確かに本質的に二元的であろう。一人の俳優が相反するこれら二つの声に引っ張られることは理解しやすい。ひとつずつ行うことで、その俳優個人にふさわしい練習が見つかるのだという。

その第一段階において、第一の敵となるのが先の「こわばり」である。「こわばり」は必ずしも、他者に対する虚栄から発生するものではなく、ごく真面目な思いから羞恥心として生まれてくることがある。デュランはそのこわばりをすっかり否定してはしまわない。「ほんとうの＜情熱家＞は、しばしば冷たいと非難されるほどに、最初はこの呪うべきこわばりにもっとも苦しむ人たちなのだ」と弁護さえしている。彼らをこのこわばりから解放するのが、半仮面の役割なのだ。ここで用いられる半仮面は、俳優の顔の上部を覆うものとしている。デュランは先の＜自我の声＞を「精神のシルエット⁽²²⁾」という表し方でも呼んでおり、半仮面を用いるとこのシルエットに十分な動きをさせることが可能になるという。例えば「仮面の練習」と題された次のような課題がある。

仮面を一つ選んで、生徒に与え、課外にそれを研究させ、まず、彼にふさわしい歩き方、頭の姿勢を探させる。そして用意ができれば、腹の筋肉の重要さに注意をはらいながら、最初の練習をさせる⁽²³⁾。

これは前のレッスン課題のような、俳優自身の感覚をその源としつつ外界の事物を自らが受け入れる行為とは逆に、俳優の内側から起こる、俳優個人にふさわしい動きを捉えようとするものである。「＜仮面＞の使用は、俳優から不可抗に

その個性を奪う」とデュランは述べる。そしてまた仮面を用いたこのレッスンは前の課題では必須であった「この深い個性を傷つけることなしに⁽²⁴⁾」この作業を成功させるという。こうして＜世界の声＞がもたらした「困惑の因子」に＜自我の声＞を対置することができてはじめて、こわばりの問題からは免れることができるのだという⁽²⁵⁾。

ここで重要なのは、この練習による動きがパントマイム芸術とは別のものであり、デュランは俳優個人の精神世界への効果に重きを置いているということである。彼の仮面への関心は西洋演劇の枠組みでの小道具を越え、むしろ日本の能のような伝統芸能における仮面の神聖さへと引かれてるように考えられる。

仮面は独自の生命を持っており、しかもそれは、彫刻家がそれに与えようとした生命とは必ずしも一致しない。しばしば彫刻家の手を逃れた何かがある。出来のいい仮面をとって、それをあらゆる角度から研究し、彼とともに生き、彼を友だちに、彼の打ちあけ話に耳を傾けたまえ。(……)生徒が仮面にとびついて、すぐにそれを使うのを見ることほどわたしを苛立たせるものはない。(……)たしかに仮面は神聖な性格を持っているからだ⁽²⁶⁾。

仮面そのものについて、多くの人はそれまでの学校での経験を基に「嘲笑の材料しか見ない」のだと言うが、「これは間違いだ」と語っている。先の「マスケラ」の語が充てられた歴史からも考えられる通り、ヨーロッパにおいて仮面ないし仮面の役が、ギリシア悲劇のように瞬間的な表情を写し取った誇張的なものや、コンメディア・デッラルテの仮面役が常に類型化されている固定の役だったことからすれば、無理からぬことであっただろう。鈴木国男は西欧で仮面が用いられなくなった要因として、宗教的なタブーであったこともあるが、同時にその効果が社会一般に浸透していたかどうかとも分かれ目であったと分析している。すなわち、演劇における仮面が持つ作用は、素人が入口とし、玄人には道を示すことができるものであり、特に能においては常に面が共にあった⁽²⁷⁾。デュランの場合は仮面そのものに対するアプローチが、むしろ能の精神に近いものであったといえるのではないだろうか。

かくして彼は、即興の練習に求める目的を「実際的なものであるより心理的なもの」と位置付けている。同時に彼は身体への効果としても日本の俳優に理想像を見ていることを明言している。「事実君は、日本の俳優の版画をよく見れば、ほとんどすべての身のこなしが腹の筋肉によって御されているのに気づくであろう。」と言っている⁽²⁸⁾。

小芥米現はデュランのこうしたレッスンについて、彼が設立したアトリエ座に

その精神が受け継がれていったであろうことを評価している。このレッスンには、のちにカルテルを共に結成することになるガストン・パティ（1885-1952）や、アントナン・アルトー（1896-1948）も参加していた。1922年にアルトーがピランデッロの『光栄ある官能』をパリ初演した際に、京劇風のメーキャップ術を採用しようと提案したのは、デュランの仮面使用と日本人俳優への関心から影響を受けたことによって、アジア演劇の様式美、特に顔に対するそれに傾倒したためではなかったかと小菰米は推察している⁽²⁹⁾。

こうしたヨーロッパ演劇におけるアジア演劇への傾倒は、デュランの師にあたるジャック・コボーによっても試みられていた。コボーは1922年にパリで日本の能の翻案を行っているが、先のロレルによれば、能の演出面に対する理解がどうしても不足していたことから、それはデュランが試みたような俳優個人に帰属する技術ではなく、俳優の身体の軸に注目したものになったという⁽³⁰⁾。しかしデュランにとって、日本の俳優の動きはまさしく神聖な意味を持つものであり、ちょうどキリスト教の司祭に匹敵する、崇高で、十分に宗教的といえるものだった。

当時デュランが感銘を受けた日本人俳優の演技については、複数のフランス人からいくつかの言及がされている。デュランの教え子の一人であるルシアン・アルノーは、デュランと共に仮面のレッスンや演劇活動に参加していたこともあり、日本の俳優の演技について「知的な運動である以前に、絶えず完璧でなければならないメカニズムによる音楽なのだ」と評価しており、その完璧性が西洋の俳優に必要とされていた方向性とは対極にあたることを言及している⁽³¹⁾。またこれらの批評についてロレルは、当時の東洋がもたらした演劇様式には、能や歌舞伎に見られるような、厳格な決まり事が数多くあるために、いかに聖性と深く結びついたものに見えたか、また同時にそれがいかに彼らにとっては不透明なものであったかを指摘している。特に相互の宗教的な理解は難しく、仏教あるいは仏教以前に結びつくアジア文化は、キリスト教文化における身体—精神論には容易に一致させることができないとしている⁽³²⁾。この不透明さは、当時の日本演劇が西洋の彼らにはどれほど神秘的に感じられたかも窺わせる。

デュランやコボーの試みは、ロレルが指摘する通り、アジア文化の十分な理解の上に基づいたとはいえない、単なる模倣に過ぎなかったのかもしれない。しかしロレルは同時に、仮面を用いた彼らの試みは、文化圏を越えようとする大きな挑戦であったことを評価してやまない。ボール紙で作られたこの仮面という付属品は、生産性とはかけ離れた次元で、儀式的な要素と深く関連し、今日に及んでもその神聖さを私たちに訴えかける。デュランらの実行があったからこそ、後のジャン・ルイ・バローやピーター・ブルックの活躍が生まれたのだとロレルは言う⁽³³⁾。

3-b. 仮面の限界を見据えて

実はデュランは終生仮面にこだわった創作を続けたわけではない。アトリエ座の設立当初、彼のあらゆる仕事はたしかにその目的に向けられていたとモニーク・シュレル＝トゥパンは述べている⁽³⁴⁾。記者であるオッフェンバックに対して、デュランは次のように語っていた。

仮面の使用はイタリア喜劇の衰退以来失われてしまった。パントマイム芸術が再び盛り上がったときは、素顔で演技をしたものだ。今日の仮面への回帰は自然なことだ。これはバレエ・リュスや映画による新たな試みを通じて我々に強いられていることである⁽³⁵⁾。

強度と集中のある生命は、仮面そのものだけによってもたらされる訳ではない。それは身体の動きと、主には肩の動きによって得られるものだ。(……) 仮面の現在の面白さというのは、表現の可能性に新たな方向を与えてくれることにある⁽³⁶⁾。

これはアトリエ座設立から間もない1922年の発言であるから、彼はたしかに仮面の再隆盛を信じていたことがわかる。しかし同時に後者の発言では、彼は必ずしも仮面そのものでなく、仮面を用いた場合の俳優の身体の動きに効果を重んじているようである。

ここで改めて、彼自身の記述を思い出してみたい。

近代劇における仮面の使用は、再発見ではなく、徹頭徹尾創造であり、それはなお自らの詩人を見出さぬ、一つのドラマトゥルギーの条件となる⁽³⁷⁾。

原文をみると、ドラマトゥルギーの条件とはすなわち、まだ上演するための詩学が見出されていない演劇作品にも、仮面を使用すると決めれば、その演出方法自体によってドラマトゥルギーが方向づけられることを指している。この一見仮面の効力に極めて前向きな発言に、シュレル＝トゥパンはむしろ彼がその使用に限界を予見していたことを見取っている⁽³⁸⁾。

4. 仮面を通じて一文化圏のその先に

以上みてきた通り、デュランの活動初期における『アンティゴネー』の例を考えたとき、デュランはコクトーの案を得て、またピカソやシャネルといった若き日の偉大な芸術家たちの創造性に託して、古典悲劇の仮面の価値を掘り起こし、

また同時に、その用法の新たな可能性を追求しようとしていたと考えられるのではないだろうか。しかもデュランが重きを置いたのは、仮面を身に着けることによる精神への作用であり、体の動きの雄弁さであり、また仮面そのものの聖性であって、ちょうどその後アジア演劇に触れていく彼の考えの根底には、すでに東洋との交流を迎えるに適したアイディアの下地があったように思われる。

こうした考えのもと、彼が未知の世界である日本の演劇を目にし、日本人と生きた交流をし、アジア文化の特異性に惹かれ、そこから大きな情熱を受け取ったという事実には、それ以後ポール・クロードルらによって隆盛を迎えることになる日仏交流のまさに黎明期にあった、ささやかだが確かな文化圏の懸け橋を見ることができる。20世紀にヨーロッパで仮面を用いた演劇人としては、前にも挙げたゴードン・クレイグやユージン・オニールらの方がはるかに知られているであろう。しかしデュランの元にはたしかに日本人の俳優が通っており、デュラン自身も日本演劇に対して並々ならぬ感銘を明らかにしている。久夫十蘭の筆名は、デュランから取ったという説もある。

一方で、デュランの仮面に関する挑戦はアトリエ座創設のその後までもずっと続いたわけではなく、また宗教的な背景を含めて、洋の東西の共有しがたい境界を把握することはできなかったという指摘もある。それでも、デュランによる仮面の試みは、その後アントナン・アルトーや女優のマルグリット・ジャモワにその系譜が受け継がれ、第二次大戦の時代に向かって、常に挑戦と新たな試みの連続であったフランス演劇の潮流の一部として、汲み入れることができるのではないだろうか。

注

- (1) Charles Dullin, 《Considération sur les acteurs japonais, Correspondance mai 1930》, in *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, 1946, p.59.
- (2) シャルル・デュラン『俳優の仕事について』、渡辺淳訳、未来社、1955年、p.67. 以下同著の日本語訳引用はこの版を用いるが、明らかな仮名づかいの間違いや送り仮名の現代と異なる表記は適宜改めた。
- (3) 同書 p.132.
- (4) 同書 p.68.
- (5) シャルル・デュラン著、渡辺淳訳、前掲書. p.67.
- (6) 曾根元吉による解題、ジャン・コクトー『アンティゴネー —ソポクレスによる—』三好郁郎訳、コクトー全集7収録、東京創元社、1982年、p.590.
- (7) 同書 p.88.
- (8) 同書 p.89.
- (9) 同上

- (10) G. Bossy, Comedia, 27 décembre 1922.
- (11) ジャン・コクトー作、三好郁郎訳、前掲書 p.102.
- (12) 同書 p.105.
- (13) 《la dépersonnalisation 》, Y. Lorelle, *op. cit.* p.48.
- (14) 鈴木国男「顔と仮面」、『共同研究 東西の仮面演劇』 共立女子大学総合文化研究所 神田分室発行、研究叢書第20冊、2002年 2 月、p.79-80.
- (15) 同書 p.80.
- (16) 《contraction 》, C. Dullin, *op. cit.* p.115.
- (17) シャルル・デュラン、前掲書 p.132.
- (18) 同書 p.119.
- (19) 同書 p.116.
- (20) 同書 p.117-118.
- (21) 同書 p.122.
- (22) 同書 p.130.
- (23) 同書 p.133-134.
- (24) 同書 p.133.
- (25) 同書 p.123.
- (26) 同書 p.132
- (27) 鈴木国男、前掲書 p.86-87.
- (28) 同書 p.134.
- (29) 小薊米睨『憑依と仮面 劇的想像力の世界』、せりか書房、1972年、p.36-37.
- (30) Yves Lorelle, *Dullin – Barreault, L'éducation dramatique en mouvement*, Éditions de l'Amandeur, 2007, p.49.
- (31) Lucien Arnaud, *Charles Dullin*, Reluieu inconnu, 1952, p.159.
- (32) Y. Lorelle, *op. cit.* p.49.
- (33) *Ibid.*, p.48.
- (34) Monique Surel-Tupin, Charles Dullin, Cahiers théâtre Louvain, 1985, p.100.
- (35) J. Brindejont-Offenbach, 《Une heure parmi les masques 》 in. Le Gaulouis, 1^{er} mars 1922.
- (36) *Ibid.*
- (37) シャルル・デュラン著、渡辺淳訳、前掲書、p.133.
- (38) Y. Lorelle, *op. cit.* p.48.